

Francisco Calero: *Juan Luis Vives, autor del Lazarillo de Tormes*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia (Col. Minor, 17) 2006. 222 páginas

En los albores del siglo XVI convergen importantes hechos culturales que forman una constelación tan homogénea como diversificada. La interrelación entre los mismos es un peligroso reto para el investigador si supervalora determinados rasgos y descuida que también pueden darse en otras manifestaciones culturales, especialmente en obras literarias. Francisco Calero nos ofrece en su obra *Juan Luis Vives, autor del Lazarillo de Tormes* no sólo una hipótesis sino también una metodología, característica de un estudioso que es un buen conocedor de la constelación cultural de la época y, lo que es menos frecuente, un experto en la obra de Juan Luis Vives. Un minucioso informe sobre numerosas aportaciones al estudio de la autoría del *Lazarillo* abre el libro de Calero, quien ofrece una sólida evaluación y, al mismo tiempo, juzga respetuosamente aquellos criterios que, tras su análisis, no considera aceptables. Este informe permite comprobar qué reducida ha sido hasta hoy la consideración de Vives como un posible autor (Francisco Rico) o de algún rasgo de su estilo, significativo para su actividad como escritor (Mayans).

Un importante criterio inicial de la investigación de Calero es el análisis de los argumentos internos, es decir, la textualidad, y desde el punto de vista de la macro-textualidad asume la proposición de Francisco Rico de que el *Lazarillo* es un texto epistolar. Con sólidos argumentos Calero aduce pruebas que refuerzan documentalmente este criterio, tanto en función de la abundante correspondencia de Vives, tam-

bién en español, como de las obras de Vives con el título de “Diálogos”, que han sido detenidamente estudiadas por Calero.¹ El texto dialogado presupone un acto creativo que puede ser virtual, cuando el autor quiere utilizar los recursos de la ficcionalidad (reducción del tiempo de relato, dinámica narrativa, etc.). Al analizar la configuración textual del *Lazarillo* Calero ha tenido en cuenta lo que Vives, en *El alma y la vida*, había designado como *fabellae*, soporte didácticamente adecuado para la fácil divulgación de un texto narrativo. Pero en el caso del *Lazarillo* no se trata sólo de la dinámica característica del diálogo sino, sobre todo, de los recursos teatrales, visualizadores, de la mayoría de las escenas, al convertirlas en *fabellae*, entrelazadas dentro del temamarco (Rahmenerzählung) que cohesiona la textualidad epistolar. Cada episodio muestra en distinta proporción este rasgo del género dramático. A modo de ejemplo recuérdese la descripción del hidalgo vistiéndose, minuciosamente visualizada por Lázaro quien, como un personaje del bululú, representa desde su virtualidad la actitud del autor.

Otro valioso argumento sobre la autoría del *Lazarillo* en favor del autor valenciano, es el de la lengua. Calero recuerda la carta de Vives a su amigo Juan de Vergara, como es natural en castellano, lo mismo que toda su abundante correspondencia con hispanohablantes. En la carta a

¹ *Juan Luis Vives, autor del Diálogo de Mercurio y Carón* (2004), *Juan Luis Vives, autor del Diálogo de las cosas acaecidas en Roma y del Diálogo de la lengua* (2004); para el estudio de los diálogos, véase su obra *Los diálogos de Juan Luis Vives* (1994).

Juan de Vergara, Vives afirma que va a empezar a *hispanizar* pero manteniéndose *detrás del escenario*, una afirmación que induce a pensar en el interés por mantener el anonimato de su obra en castellano. Un importante dato que aporta Calero es la afirmación de Vives en el *Diálogo de la Lengua*: “Esto hago con perdón de la lengua latina, porque, cuando me pongo a escribir en castellano, no es mi intento conformarme con el latín”. En cuanto al léxico, Calero estudia aquellas expresiones que, en su opinión, delatan la huella de la lengua vernácula de Juan Luis Vives; y en cuanto a rasgos sintácticos atribuibles al dominio de la retórica de Vives, y su aplicación a la dialéctica, aduce importantes contribuciones que proceden de autores como, por ejemplo, Erasmo, quien afirmara, refiriéndose a Vives: “nadie sofisticaba mejor su argumentación”. Son numerosos los pasajes del *Lazarillo* en que apoyar estas afirmaciones. Me permito incluir uno, en el que la sintaxis contribuye a la argumentación con delicada sutileza dialéctica. La madre de Lázaro entrega su hijo al ciego con estas palabras: “Criado te he y con buen amo te he puesto, vale te por ti”. Se da aquí un conocido efecto dramático —la complicidad entre autor-actor y espectador-lector, que saben muy bien, lo mismo que la madre y el ciego, que la recomendación a Lázaro de su madre es falsa—. Pero lo que quiero resaltar aquí es la contribución de la sintaxis al enmascaramiento del sofisma: ni la madre ha criado bien a Lázaro ni lo ha puesto con buen amo. La construcción sintáctica yuxtapone la oración consecutiva: “vale te por ti”, sin emplear una partícula que delate la función consecutiva de la construcción asindética. Por otro lado, es una construcción normal en el diálogo informal suprimir partículas presumibles, pero aquí cabe interpretar la supresión de la partícula consecutiva como *camuflaje* del sofisma.

Al principio de este análisis se indicaron dos aspectos centrales en la metodología de Francisco Calero: el estudio interno del texto del *Lazarillo* y el marco histórico-cultural en el que se mueve el momento creativo de la obra. El contexto histórico-cultural es una constelación de importantes acontecimientos reflejados en diferentes obras, lo que constituye una tentación a atribuir el *Lazarillo* a diferentes autores. Calero ha tenido en cuenta esta circunstancia y ha seleccionado aquellas situaciones del momento histórico europeo, presentes en el pensamiento y las obras de Vives y, a su vez, localizables en el *Lazarillo*.

Una preocupación central en la obra de Vives es el tema del hambre y el problema de la mendicidad en Europa, cuyo reflejo en el *Lazarillo* ha sido documentado por Calero, quien tradujo *De subventionem pauperum sive de humanis necessitatibus*, de 1525 (2004). Sin duda se trata del estudio más importante de la época sobre el tema, tan preocupante en la época, tema que aparece como un motivo permanente en el *Lazarillo*, de modo que puede considerarse el hambre, desde un enfoque dramático, como el antagonista de la obra, en permanente lucha con el protagonista. Estrechamente unido a este tema está la crítica de la codicia, especialmente en el clero y, sobre todo, en las autoridades eclesiásticas, tanto en la obra del erasmista Vives como en el *Lazarillo*, lo que representa una clara concomitancia. Las citas de Calero de las obras de Vives (pp. 90-91) concuerdan casi literalmente con pasajes del *Lazarillo*. Con toda claridad aparece tanto en la obra de Vives, como señala Calero, y en el *Lazarillo*: adueñarse de las limosnas destinadas a los pobres. Es una crítica de origen erasmista y, por tanto, utilizable como argumento de autoría del *Lazarillo* para diversos autores.

Otro argumento erasmista de Vives, cultivado en el círculo de sus amigos Erasmo y Moro, es la crítica de las bulas y el riesgo de simonía, presentado con toda evidencia en el *Lazarillo*. Aunque no hay aquí ninguna referencia inmediata al saco de Roma, Vives defiende la actitud del Emperador, no tanto por lealtad sino por un criterio moral muy estricto, en el marco de su permanente crítica a la falta de moral en su época. Este rasgo ha sido tenido en cuenta detenidamente por Calero, quien hace referencia a Francisco Márquez Villanueva (*Espiritualidad y literatura en el siglo XVI*, 1968), de quien cita un amplio e importante pasaje sobre la moralidad en el *Lazarillo*, como reflejo del momento histórico. De la extensa cita entresaco la siguiente frase: “una sociedad que, tras quince siglos de cristianismo oficial, no aceptaba en realidad otros valores que la violencia, el placer y la riqueza”, un pensamiento todavía vigente.

Otro tema que trata Calero detenidamente es el tema tan importante como polémico entre algunos investigadores de la mujer en el *Lazarillo*. Para Calero la presencia de la mujer en la obra de Vives es un argumento básico para su tesis de la autoría de éste. Cita a Vives cuando recoge el pensamiento de Erasmo en su *Laus stultitiae* (1509): “Sin embargo, cuando uno mira a su esposa, que comparte con muchos, es mejor que Penélope y se congratula ostensiblemente, feliz en el amor, a ése nadie le llama necio, porque se ve que esto ocurre a los maridos por doquier”. Esta idea, con un claro matiz paradójico, sobre todo entre los hábitos hispánicos y, en consecuencia nada frecuente, aparece en el *Lazarillo* con toda evidencia en la afirmación de Lázaro: “Desta manera no me dizen nada: e yo tengo paz en mi casa”. Es evidente que el pensamiento de Erasmo influyó en Vives, quien escribirá en esos términos al referirse a la paz con-

yugal. Calero, basándose en la opinión de Lázaro Carreter, subraya el carácter judío del pensamiento en Vives. Este motivo es seguramente uno de los argumentos más sólidos y directos en favor de la autoría del *Lazarillo*, ya que pocos autores trataron el tema de modo análogo. El mismo Fray Luis de León, en *La perfecta casada* (1583), distará de la concepción de Vives sobre el matrimonio e incluso de su *De institutione feminae christianae*, obra en la que Vives expone un criterio muy severo, aunque en consonancia con los hábitos de su tiempo.

Las conclusiones a que llega Francisco Calero se apoyan en una sólida base de investigación seria. Creo difícil llegar a conclusiones distintas a través de un estudio científico minucioso. El rico informe crítico bibliográfico documenta, amén de eso, la sólida base de este estudio.

José María Navarro

***Ínsula*, Vol. 714: “Espacios domésticos en la literatura áurea”. Junio 2006. Enrique García Santo-Tomás (coord.): 28 páginas.**

En junio de 2006 *Ínsula* publicó un número monográfico (Vol. 714) titulado “Espacios domésticos en la literatura áurea” y coordinado por Enrique García Santo-Tomás. El número consta de ocho artículos que estudian varios aspectos del espacio doméstico aurisecular en obras de Vélez de Guevara, Cervantes, Lope de Vega, Rojas Zorrilla y Salas Barbadillo. El primer artículo del número escrito por el coordinador del mismo, “Fragmentos de un discurso doméstico (pensar desde los interiores masculinos)”, empieza con referencias a la proliferación de disciplinas que se han dedicado al tema del espacio

en los últimos veinte años desde la geografía humana hasta la tradición etnográfica, pasando por los estudios de cultura material y la psicología ambiental. Dada esta abundancia de investigaciones novedosas que han sido puestas en práctica en varios contextos, aunque raras veces en el campo de la literatura hispánica, García Santo-Tomás afirma el propósito del número monográfico: “Estamos, por consiguiente, ante atractivas perspectivas desde las que abordar el análisis de estos espacios barrocos convertidos ya en literatura” (p. 2). El artículo sigue con un penetrante recorrido de un número de interiores urbanos y espacios domésticos masculinos en obras de diversos autores españoles de la época. Por dar tan sólo un ejemplo, el crítico destaca que los “nuevos mercados y nuevas formas de consumo urbano” (p. 3) del siglo XVII hacen que los productos mencionados en las historias que se cuentan adquieran tanta importancia que “el poseedor es definido por lo poseído” (p. 4).

“La casa barroca de la razón (Cervantes, arquitecto)”, de William Egginton, analiza las casas construidas por Cervantes en *El celoso extremeño*, donde las murallas son clave para la comprensión de la obra, y en *La fuerza de la sangre*, en la cual los “muros están hechos de secreto y disimulo” (p. 8). Empleando el término “estrategia menor”, prestado de la teoría de Gilles Deleuze y Felix Guattari, Egginton expone en su ensayo hasta qué punto “Cervantes, arquitecto del barroco, nos muestra lo que implica hacer, y deshacer, la casa de la razón” (p. 5).

En el siguiente artículo, “Del oratorio al balcón: escritura de mujeres y espacio dramático”, Teresa Ferrer Valls estudia la manera en que las dramaturgas del Siglo de Oro representan el espacio en sus obras. Explica que el discurso moral de la época “va construyendo para la mujer un

modelo de conducta que la margina del espacio público” (p. 8). Aunque las dramaturgas generalmente siguen las pautas del código teatral establecido cuando componen sus comedias, Ferrer Valls observa que a veces en estas obras tanto la protesta de una criada quejándose de su encerramiento como la rebeldía soterrada de una dama “forman parte [...] de una misma voz, en la que empieza a cristalizar, todavía de manera débil, un discurso propio” (p. 12).

En “De puertas (palaciegas) abiertas: *La Gran Sultana* de Cervantes en su versión escénica (1992)” Luciano García Lorenzo ofrece testimonio del estreno de *La Gran Sultana* de Cervantes por la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) en septiembre de 1992, una obra dirigida por Adolfo Marsillach y con escenografía y vestuario de Carlos Cytrynovski. El crítico afirma que la obra cervantina “no se había puesto en escena hasta que la CNTC decidió hacerlo”, y añade que el “estreno mundial [...] ha sido uno de los de mayor aceptación por parte de la crítica y público” (p. 12). A continuación el artículo describe los diferentes espacios, sobre todo los domésticos, de la puesta en escena, un trabajo valioso dada la carencia de información sobre lo que el mismo García Lorenzo denomina “una magnífica puesta en escena” (p. 15).

En su ensayo, titulado “Crimen y castigo en el ámbito doméstico”, María Teresa Julio investiga el espacio de la casa en los dramas de honor conyugal, señalando que en tales obras “el hogar familiar actúa como escenario básico y sus paredes se convierten en testigos de cuanto sucede en el interior” (p. 15). Con un análisis acertado de *Casarse por vengarse* de Rojas Zorrilla, la crítica muestra tanto la importancia del espacio a lo largo de la obra como la forma en que “[l]a casa, concebida inicialmente como un recinto

para proteger la honra y la integridad de sus miembros, se convierte en el drama de honor conyugal en una auténtica ratonera” (p. 17).

Javier Rubiera explica en “Encuentros de galán y dama en el espacio de la casa” que el propósito de su artículo es “precisar algunos puntos en torno al análisis de la configuración espacial de la Comedia en relación con el ámbito doméstico” (p. 18). Después de hacer unas observaciones sobre el modo en que la casa se representa en las obras teatrales del Siglo de Oro, Rubiera hace un análisis cuidadoso de unas escenas de *El caballero de Olmedo*. Con una atención pormenorizada a las didascalias del dramaturgo y las indicaciones implícitas en las palabras de los personajes, el crítico sostiene que el lugar del reencuentro de los amantes, a veces considerado una escena de balcón, ocurre más probablemente en un espacio interior.

“Domesticidad, ilusión de intimidad y estrategias de representación en el *Isidro* (1599), de Lope de Vega Carpio”, de Antonio Sánchez Jiménez, examina la manera en que Lope representa el espacio doméstico e íntimo en su poema hagiográfico *Isidro* a la vez que explora las razones por las que el Fénix elige tanto un formato —“humildes y españolísimas quintillas” (p. 21)— como un tema domésticos. El artículo muestra la forma en que Lope se presenta dentro de esta obra como poeta español y explica cómo el poema proporciona a los lectores la ilusión de participar en la intimidad de los personajes. El estatus de Lope como escritor de lo popular y lo doméstico llega a ser decisivo años después al enfrentarse a la poesía de Góngora y sus seguidores. Con Lope ya establecido como poeta “de lo llano y lo castellano [...], el cordobés solamente pudo colocarse en la posición opuesta, la de culto aristocrático y un tanto extranjerizante” (p. 24). Sánchez Jiménez concluye su exce-

lente ensayo afirmando que “la ilusión de domesticidad del poema de 1599 contribuyó decisivamente a la historia literaria del siglo XVII” (p. 24).

El número se cierra con “La diversidad espacial de la segunda parte del *Quijote*”, un artículo de Guillermo Serés que analiza los diferentes espacios representados en el *Quijote* de 1615, desde el episodio en la casa del Caballero del Verde Gabán (II, 18) hasta el último capítulo, cuando don Quijote regresa al espacio doméstico de su propia casa. Con razonamiento convincente, Serés demuestra que los distintos espacios en la novela reflejan el estado anímico del protagonista. El crítico observa que en la segunda parte de la novela “se da una alternancia entre los espacios interiores y connotados (cerrados o estáticos) y los exteriores (abiertos o dinámicos). En aquéllos, don Quijote se ve superado, incluso desbordado, por las respectivas convenciones literarias; los abiertos o dinámicos, por el contrario, parecen funcionar como escenario del reconocimiento del otro como igual” (p. 25).

En el artículo que abre el número, García Santo-Tomás explica que “el espacio doméstico, antaño coto privado, empieza a abrir sus puertas a recorridos críticos de fascinante trazado” (p. 2). Los artículos reunidos en el presente ejemplar muestran claramente la validez de tal afirmación. Tanto los especialistas en el Siglo de Oro como los estudiosos con interés en el tema del espacio encontrarán valiosas aportaciones críticas en los estudios de este número monográfico de *Ínsula*. El buen uso de la teoría por parte de los críticos, además de los comentarios sobre textos específicos —de prosa, poesía y teatro—, hacen que estos artículos sean sumamente útiles a la hora de considerar el papel fundamental del espacio en la literatura.

William Worden

Rimas sacras de Lope de Vega. Ed. Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez. Pamplona/Madrid/Frankfurt/M.: Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert (Col. Biblioteca Áurea Hispánica, 25) 2006. 606 páginas.

Arantza Mayo: La lírica sacra de Lope de Vega y José de Valdivielso. Pamplona/Madrid/Frankfurt/M.: Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert (Col. Biblioteca Áurea Hispánica, 45) 2007. 163 páginas.

La obra de Antonio Carreño ha ocupado un lugar de primera fila en la crítica norteamericana dedicada a la producción lírica de Lope de Vega. Ya desde su inaugural *El romancero lírico de Lope de Vega* (1979), pasando por ediciones de *Los pastores de Belén* (1991), *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos* y *La Gatomaquia* (2002), *La Circe* y *La Filomena* (2003) o *El Laurel de Apolo* (2007), y culminando en la monumental *Rimas humanas y otros versos* (1998), su trayectoria es ejemplar testimonio de un lector de extraordinaria erudición, cuidadoso en el detalle y en hacer siempre brillar el verso del Fénix por encima de cualquier otra consideración editorial. Si se añade a eso su trabajo dedicado a piezas teatrales como *El castigo sin venganza* (editado en 1990) y su reciente edición de las *Novelas a Marcia Leonarda* (2002), nos encontramos sin duda alguna ante uno de los lopistas más insignes del último medio siglo, quien ha sabido además crear escuela gracias a una labor docente generosa y constante con aquellos que a lo largo de los años estudiaron bajo su tutela.

Uno de sus más destacados discípulos es precisamente Antonio Sánchez Jiménez, autor de un no menos importante estudio de reciente aparición titulado *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del*

autor en la poesía de Lope de Vega Carpio (2006), y co-editor de esta magnífica y cuidada edición de las *Rimas sacras* lopescas. En ella se recupera una de las más altas manifestaciones de la lírica religiosa del Siglo de Oro en un volumen bellamente editado y de fácil manejo que supone una nueva y exitosa incursión de la colección “Biblioteca Áurea Hispánica” en el terreno de la edición textual. Carreño y Sánchez Jiménez inician su estudio con un breve Prólogo al que siguen una extensa Introducción y una completa Bibliografía, dando paso entonces a esta famosa colección poética que se recupera a partir de la *editio princeps* de 1614 (Madrid, Viuda de A. Martín) con el registro de variantes de las ediciones posteriores de Lérida (1615 y 1626), Lisboa (1616) y Madrid (1619). El conjunto final es el de un libro de enorme utilidad para todos aquellos interesados en la lírica sacra del siglo XVII; las erratas (Lérica en p. 73 por Lérida, Bernal por Bernat en la Bibliografía...) son mínimas y los índices finales de variantes, erratas y notas resultan tremendamente útiles. Completa la edición una generosa Bibliografía, que da paso a esta colección poética que da cuenta de un Lope lírico todavía menos estudiado de lo que, a tenor de su historia editorial, se merece.

El interés de esta nueva edición es actualizar y, en cierta forma, hacer justicia de un texto que hasta hoy tan sólo contaba con una edición facsímil (1953) y otra escolar divulgativa (1989), pese a que muchos de sus más conocidos poemas habían aparecido ya en antologías de diverso tipo tanto dedicadas al propio Fénix como a la poesía áurea en general. Nos hallamos, como se indica al inicio del volumen, ante un texto “complejo por la variedad de formas métricas que presenta, por la extensión disforme de sus poemas, y por el mismo género que los agrupa” (p. 10), pero que no ha gozado de suficiente

atención crítica acaso precisamente por esta misma heterogeneidad. Enlaza esta colección, como es sabido, un total de cien sonetos, un poema en octavas dedicado a “Las lágrimas de Magdalena”, diez glosas, treinta y una octavas, diecinueve romances, once canciones, cuatro epístolas en tercetos y trece romances de temática varia. En la Introducción, Carreño y Sánchez Jiménez repasan algunas de las coordenadas textuales e intertextuales que facilitan la comprensión y disfrute del verso lopesco. Se hace breve cala la historia editorial del texto, para pasar a continuación a lo que se acuña como el “molde” de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola, manifestado más nitidamente en la estructura —o en el orden, por ejemplo— que en la disposición de cada texto. La voz narrativa de las *Rimas sacras*, observan los editores, adopta una manera ignaciana de dirigirse a la divinidad, logrando no sólo sinceridad y naturalidad, sino también urgencia y dramatismo. Este sistema de préstamos e influencias en lo temático, lo estructural y lo estilístico no acaba, sin embargo, aquí, sino que se continúa en el tiempo: hay, por ejemplo, una influencia manifiesta del ingenio lopesco en el discurso retórico de la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián, quien rescata ciertos versos y estrofas de esta colección para definir sus varios modos de agudeza y de gracia poética. En cualquier caso, los editores insisten con acierto en el avance retórico de esta colección, “palinodia a lo divino” de las *Rimas* de 1602, y fruto de un Lope “dividido entre las graves culpas que sentía como pecador y la fe que le protegía como creyente [...] producto de una voz narrativa escindida como poeta, teólogo, hombre arrepentido y amante enzarzado en variadas aventuras amorosas” (p. 31). Sin embargo —y aquí creo que radica uno de los mayores aciertos de la Introducción— Carreño y Sánchez Jiménez

nos recuerdan que no se debe asumir una sinceridad sin fisuras en el verso lopesco, como tampoco se debe leer éste según parámetros de vivencias paralelas. Este acto meditativo de arrepentimiento y culpa, que serpentea por los poemas de las *Rimas sacras*, no es resultado directo de una crisis espiritual determinada (pp. 38, 45) a pesar de que el Fénix promoviera activamente esta interpretación. Como ya indicara igualmente Daniel Heiple para el caso garcilasiano en su *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance* (1994), leer estas colecciones post-petrarquistas bajo parámetros confesionales no hace sino empobrecer su significado y los méritos de originalidad de cada composición. Lo que *sí* hacen estas *Rimas* es, como se nos indica más adelante, dignificar la poesía religiosa por encima de cualquier otra manifestación lírica, y ahí radica el intento serio del poeta. Nos hallamos, por tanto, ante una actualización de la poesía sacra lopesca de gran utilidad, llevada a cabo por dos de sus máximos conocedores, y que deberá formar parte esencial de toda biblioteca dedicada a la poesía áurea y al legado lopesco.

Si Carreño y Sánchez Jiménez apuntaban al sedimento ignaciano como uno de los componentes más distintivos de la poética religiosa del Fénix, el excelente libro *La lírica sacra de Lope de Vega y José de Valdivielso*, de Arantza Mayo, dedica importantes páginas a este fenómeno, ampliándolo también a su contemporáneo Valdivielso. Galardonado con el ‘Premio Conde de Cartagena’ de la Real Academia Española, el estudio de Mayo busca paliar la falta de atención que, como sostiene su autora en las páginas introductorias, ha sufrido este tipo de lírica, presentada muy frecuentemente en ediciones catequísticas o carentes de rigor científico. A lo largo de cuatro capítulos (“La tradición y el contexto”, “La pasión de Cristo”, “Cristo

crucificado” y “La relación amorosa entre la divinidad y el hombre”) y una Conclusión, la investigadora de la Universidad de Cambridge rastrea una selección de poesías a las que somete a cuidadosos *close readings*, detectando sedimentos bíblicos, míticos y literarios antes apenas considerados para más tarde exponer todo un abanico de intuiciones personales que exponen a estos dos poetas –y a sus numerosas conexiones y paralelos– a nueva luz. Se huye con ello de toda tentación biográfica que, al menos para el caso de Lope, vuelva sobre la perenne fascinación de una “vida hecha literatura” que tanto se ha repetido en la crítica moderna. Liberado del yugo del Lope confesional, el análisis de Mayo consigue centrarse con éxito en lo que ya hiciera Louis Martz en su *The Poetry of Meditation*, es decir, en los *componentes poéticos* de esta poesía, leída como tal y no como producto de tal o cual vivencia.

La lírica sacra de Lope de Vega y José de Valdivielso arranca estableciendo las similitudes y divergencias entre Lope y Valdivielso, para pasar en el primer capítulo a delinear “el esquema evolutivo y compositivo de la tradición lírica establecida por los autores, considerando la posible huella que la circunstancia contrarreformista infligió en esta tradición desde finales del siglo XVI hasta mediados del XVII” (p. 12). El panorama religioso del último cuarto del siglo se analiza al detalle desde sus conexiones y antecedentes medievales, clarificando y contextualizando el problemático concepto de “a lo divino” o *divinización* para poder así resumir correctamente “la herencia compositiva de la tradición lírica vigente a finales del siglo XVI” (p. 22). Es entonces cuando se suceden las mejores páginas de este recorrido histórico al detallar la autora la influencia que tuvieron los *Ejercicios espirituales* ignacianos sobre Lope y Valdivielso (pp. 23-37), permitiendo este tex-

to la posibilidad de emplearse como herramienta metodológica en el análisis de la exposición y desarrollo de planteamientos espirituales –y “factores ambientales” (p. 39)– en los poetas estudiados, y delineando las similitudes existentes entre la lírica religiosa y la devoción popular. Le sigue un capítulo en que se analiza cuidadosamente el papel del rosario en la estructuración temática de diversas composiciones para entender entonces tanto su sedimento literario como el tratamiento personal llevado a cabo en cada caso. Lope y Valdivielso, sostiene Mayo, trazan una serie de materias tópicas que desarrollan al máximo en su carácter devocional, en donde su Cristo sufriente conecta con diferentes tradiciones locales (el Leriano de la *Cárcel de amor*, los caballeros enamorados de la tradición cortés) tanto como foráneas (Petrarca): la típica y repetida figuración del amante abrasado por el amor del cual muere, por ejemplo, demuestra cómo se incorporan con éxito tanto en Lope como en su contemporáneo una selección de elementos míticos claramente profanos al discurso sacro, en lo que Francisco Javier Sánchez Martínez ha denominado “proceso de divinización difusa” en su monumental *Historia y crítica de la poesía lírica culta “a lo divino” en la España del Siglo de Oro* (Alicante, 1995-1999). Se logra así detectar también el alto grado de similitud existente entre los respectivos campos lingüísticos y referenciales de uno y otro poeta (p. 73).

La meditación que sugiere Ignacio de Loyola, alcanzable mediante figuras divinas como la del Cristo crucificado, ocupa el capítulo siguiente, en donde se evalúan las formas en que el tema de la crucifixión puede ser desarrollado desde la tensión surgida entre tradición ignaciana e innovación personal. Determinados elementos médicos y judiciales del discurso poético, por ejemplo, se analizan a la luz de una

serie de composiciones que explotan con éxito imágenes como la del pie, el clavo-lanceta o el jardín con sus diferentes flores –rosa, clavel, lirio– a las que la autora ocupa interesantísimas reflexiones. Igualmente sugestivas resultan las páginas dedicadas, ya en el último capítulo, al concepto del alma, a la figura del pastor/oveja, o a las lágrimas de aquel que sufre sus culpas, rastreándose al detalle los sustratos bíblicos, cancioneriles y pastoriles. Ambos poetas, concluye Mayo, logran adaptar la materia ignaciana –la contemplación como acceso al Amor– a un ámbito secular que funde diversas tradiciones poéticas creando un lenguaje muy rico y personal en cada caso. El aparente populismo y simplicidad de los romances, sonetos y coloquios lopescos y valdivielsinos esconden, como bien se nos indica en la Conclusión, una complejidad que no debe pasarse por alto, pues es precisamente la que dota a estas composiciones de una riqueza y calidad innegables. Es esta riqueza, precisamente, la que se logra detectar con éxito en este nuevo estudio sobre la obra poética de dos de los máximos ingenios del Barroco. *La lírica sacra de Lope de Vega y José de Valdivielso* es un estudio de referencia obligada para todo aquel interesado en profundizar aún más en determinados modos líricos que, a tenor de lo visto en estos dos nuevos volúmenes, empiezan cada vez más a ser estudiados con la dedicación que merecen.

Enrique García Santo-Tomás

María Antonia Garcés: *Cervantes en Argel. Historia de un cautivo*. Madrid: Gredos 2005. 452 páginas.

Publicada en 2002 en la prestigiosa colección de la Vanderbilt University

Press, la versión inglesa de este estudio fue galardonada, un año después, con el premio James Russell Lowell de la MLA. Editado ahora por Gredos en español, el libro de María Antonia Garcés representa sin duda una de las contribuciones más originales del cuarto centenario. Según el propio título del ensayo presagia, la autora procede a una relectura de los episodios argelinos de la obra de Cervantes y de las abundantes fuentes de que hoy disponemos sobre aquel período con el propósito de relacionar ficción e historia con la crítica psicoanalítica. Es nuclear, en su estudio, la noción de trauma, que implica una herida psíquica, consecuencia de una agresión tan violenta que no puede ser percibida, en su entereza, por la conciencia, y que surge una y otra vez, bajo distintas formas, en la obra de un escritor. Pues bien: desde el punto de vista de Garcés, que no se abstiene de referir sus propias experiencias traumáticas como madre y como ciudadana estadounidense, el cautiverio de Argel generó en Cervantes un trauma psíquico. Las obras literarias del escritor alcaíno o, cuanto menos, sus creaciones inspiradas en ambientes argelinos se pueden interpretar, por tanto, como esfuerzo por soportar el recuerdo de aquellas difíciles vivencias.

Los dos primeros capítulos del estudio de M. Antonia Garcés son de carácter histórico: en el primero, se esboza la historia de la zona costera del norte de África hasta la llegada de los hermanos Barbarroja, fundadores del Estado de Argel. Se enfoca a continuación la década de 1570, que coincide con la consolidación de la ciudad de Argel como capital de la piratería en el Mediterráneo. La captura de Cervantes por los corsarios turco-berberiscos en 1575, su experiencia como esclavo en los baños de Argel y sus cuatro intentos de fuga se analizan a la luz de informes contemporáneos y documentos de archivo. El

más relevante de los informes es, por supuesto, la *Topographia e historia general de Argel* (Valladolid, 1612) del teólogo portugués António de Sousa, prisionero en las mazmorras argelinas, como Cervantes, entre 1577 y 1581. El capítulo segundo se centra en la relación entre de Sousa y Cervantes, que eran amigos. Se considera aquí, como principal testimonio, la *Información de Argel* que Cervantes hubo de redactar después de su liberación. La documentación histórica es abundante y, en parte, novedosa, dado que se basa en las investigaciones personales de Garcés. En los restantes capítulos se examinan aquellas obras de Cervantes donde se reelabora artísticamente su cautiverio, a saber: dos comedias (*El trato de Argel*, *Los baños de Argel*), la *Historia del cautivo*, inserta en el *Quijote*, y los numerosos episodios de corsarios que jalonan los escritos del alcaíno, desde *La Galatea* hasta el *Persiles*.

La lectura autobiográfica, privilegiada en estas páginas, no es, en mi opinión, la más apropiada a la hora de comprender un texto. Es cierto que M. Antonia Garcés insiste en la necesidad de distinguir entre vivencia personal y creación literaria. Se atiende, en cuanto a este proceso, a la definición de Zamora Vicente, según quien *El trato de Argel* era “presencia viva de una memoria dolorida”. Con todo, no nos propone verdaderas lecturas de las comedias cervantinas, ni las considera como discurso, como totalidad significativa, sino que repara en algún carácter o momento particular de la obra (a los que llama “viñetas del tormento”) para destacar su valor de testimonio y sacar conclusiones de tipo referencial. Consecuentemente, cree poder etiquetar a varios personajes de *El trato de Argel* como “dobles de Cervantes”. Uno de ellos sería el propio Aurelio, miembro, junto con su amada Silvia (*nomen omen*, no hay nombre de mujer más literario), de

la pareja principal, cuya peripecia, que concluye felizmente con la liberación de ambos, permite al fin que haya comedia. Es verdad que también se nos muestra, en este drama, un mundo de injusticia y dolor: con el soldado ‘Saavedra’, por ejemplo, a quien vemos dialogar con sus compañeros, mejor acostumbrados que él a sus nuevas condiciones de vida. Asistimos asimismo a dos fugas que podrían ser reminiscencias de los intentos de evasión de Cervantes. Pero ¿cómo interpretar el milagro del león que libera a un fugitivo catalán, devoto de la Virgen de Montserrat, sino como elemento de piadosa ficción? Y es que lo que Cervantes hace es presentar el conflicto a través de parejas de personajes: el fugitivo que consigue su propósito y el que fracasa, el hombre constante y el renegado, el muchacho que obedece los cristianos preceptos de su madre y el que se deja seducir por el vicio y la vida fácil. Ahora bien: la puesta en escena de dos figuras antitéticas, cuyas actitudes invitan a la comparación, es un modo característico del estilo irónico, practicado por Cervantes desde sus primeras obras. La ironía, empero, ¿no podría ser un modo alternativo de superar los traumas de la existencia? El parangón, que M. Antonia Garcés saca varias veces a relucir, entre Cervantes y Primo Levi, víctima del Holocausto que, incapaz de soportar la memoria de los horrores padecidos, terminó suicidándose, no me parece, a decir verdad, muy convincente.

En su análisis de *Los tratos de Argel*, por otro lado, Garcés no identifica los diferentes sistemas de valores que motivan las acciones de los caracteres: la magia de Fátima, la sensualidad de Zahara, la mentalidad acomodaticia de los renegados, el fanatismo religioso de cristianos y musulmanes, la comparación irónica entre las atrocidades de la Inquisición valenciana y los martirios de los cristianos

en Argel y, por fin, como centro dramático de la obra, la opción ética de Aurelio: fidelidad a sus orígenes y constancia en el amor. M. Antonia Garcés selecciona, en cambio, elementos dotados de alta carga emotiva, y reconstruye, con ellos, la historia de un trauma. No pretendo, en absoluto, negar valor de testimonio a las comedias argelinas de Cervantes. Me parece, sin embargo, que, aislando algunas escenas como “viñetas” e interpretándolas como recuerdos personales del autor, no se llega a captar la especial función que dichas escenas asumen en el texto dramático, concebido como un todo dotado de sentido.

La investigación de Garcés concluye con algunas observaciones relativas a la *Historia del cautivo*, donde descubre numerosos elementos supuestamente autobiográficos (los veinte y dos años de servicio de Ruy Pérez de Viedma, que coinciden con los que Cervantes se atribuye en uno de sus memoriales; la descripción de la batalla naval de Lepanto y de la pérdida de La Goleta; los retratos de los amos del esclavo, etc.), que interpreta como paralelismos entre la ficción y la biografía del escritor. La autora no vacila en considerar a Pérez de Viedma y, por supuesto, a Saavedra, personajes, en principio, ficticios, como “dobles” del propio Miguel de Cervantes. Intenta, de paso, solucionar el problema de la identidad de Zoraida, la hija de Agi Morato, cuya aparición “transforma una escena de muerte en una fantasía de fuga”. Según M. Antonia Garcés, la hermosa mora es una especie de Virgen auxiliadora que reparte dinero y favores y, a la postre, libera de prisión a un dichoso capitán cristiano; interpretación que pasa por alto, no obstante, el notable problema ético que plantea el extraño comportamiento de Zoraida, quien, para cumplir con su deseo de hacerse cristiana, abandona con crudelísimo rigor a su padre. Lo particular del

relato cervantino consiste, por tanto, no (o no sólo) en la invención de esa fantasmagórica y salvadora mujer, sino también en la creación de un personaje incomprensible, en tanto moralmente ambiguo: una de las muchas paradojas del *Quijote*.

Georges Güntert

Araceli Marín Presno: *Zur Rezeption der Novelle Rinconete y Cortadillo von Miguel de Cervantes im deutschsprachigen Raum*. Frankfurt/M., etc.: Lang 2005. XIV + 292 páginas.

El presente volumen nace como tesis doctoral bajo la dirección del Prof. Dr. Andreas F. Kelletat en la Universidad Johannes Gutenberg de Maguncia. Se trata de un estudio interdisciplinar a caballo entre la Germanística, la Hispanística y la Traductología. El trabajo se encuadra dentro de los estudios de recepción literaria, tan en boga desde que en los años sesenta, con Hans Robert Jauß a la cabeza, la denominada estética de la recepción trasladara el foco de atención del texto y su productor al receptor. En este caso, se centra más concretamente en la traducción como caso particular de la recepción, y pretende ser una aportación a los actuales estudios de la presencia de las *Novelas ejemplares* de Cervantes en los países de habla alemana. Así pues, queda claro que lo que aquí se refleja es sólo una parte de la recepción de esta novela en Alemania, la referente a la traducción.

El volumen está dividido en cuatro grandes bloques dedicados a la teoría de la recepción y de la traducción, la recepción de Cervantes en España, un análisis de la novela *Rinconete y Cortadillo* y la recepción y traducción de dicha novela en Alemania.

El primer capítulo está dedicado a los fundamentos básicos de la investigación sobre recepción y de los estudios histórico-descriptivos sobre traducción. En este capítulo se incluye un breve repaso a las teorías modernas de la traducción que, de uno u otro modo, han ofrecido una visión sobre el papel de la traducción en la recepción literaria –esto es, la Escuela de la Manipulación de Theo Hermans, la Teoría de los Polisistemas de Even-Zohar, etc.–. Como bien queda reflejado en el trabajo, la traducción supone un caso singular de recepción y se considera que puede arrojar los resultados más interesantes dentro de esta disciplina, lo cual justifica investigaciones como la que ha llevado a cabo la autora.

El segundo capítulo ofrece un repaso a la recepción de Cervantes en España a través de 400 años de historia. Como bien advierte la autora, la mayor parte de los estudios sobre la literatura cervantina están dedicados al *Quijote*, por lo que también dedica cierta atención a este hecho. En segundo lugar, dedica su atención a la recepción de las *Novelas Ejemplares* en España y profundiza en el caso de *Rinconete y Cortadillo*.

En el tercer capítulo se realiza un análisis de la novela *Rinconete y Cortadillo*, tanto de la trama como de la estructura, del lenguaje utilizado en ella, de la antroponimia que Cervantes escoge cuidadosamente para caracterizar a través de ella a sus personajes, etc., elementos importantes para realizar un análisis como el que se elabora en la última parte de esta investigación.

El cuarto capítulo está dedicado a la recepción de dicha novela en Alemania a través de la traducción, contando con un corpus de 21 traducciones realizadas entre 1617 y 1997. El capítulo se articula mediante 4 epígrafes: recepción en el barroco alemán, en la Ilustración y el Romanticis-

mo, en el siglo XIX y en el siglo XX. Al comienzo de cada epígrafe se trazan unos breves párrafos sobre la recepción cervantina en el mencionado periodo, difícil empresa dada la ingente cantidad de material sobre el impacto de Cervantes en Alemania. La autora se ha servido del material básico (Hoffmeister, Tiemann, Bertrand, etc.) para ofrecernos un vistazo que justifica, aún más si cabe, la realización de un proyecto como el que aquí se ha llevado a cabo. Estas investigaciones pueden resultar demasiado elementales para el cervantista, si bien pueden ofrecer una aproximación atractiva a aquellos que no hayan tenido relación alguna con la presencia de Cervantes en Alemania. Sea como fuere, encontramos investigaciones interesantes e ilustrativas dentro de la obra, como podría ser la introducción de la disputa “Tieck-Schlegel vs. Soltau” para demostrar los diferentes conceptos de traducción del Romanticismo frente a la Ilustración, respectivamente. En cada uno de los epígrafes, después de la introducción histórica de la recepción en cada época, la autora analiza con más profundidad cada una de las traducciones. Ilustrativas para el análisis son también las tablas comparativas que intercala en los capítulos sobre los diferentes modos en que se han visto traducidos diversos aspectos de la novela y las tablas que ofrece en el apéndice.

El análisis llevado a cabo demuestra que el interés “alemán” por *Rinconete y Cortadillo* ha experimentado un crecimiento exponencial a través del tiempo y llega a demostrar que ha habido diferencias en la recepción de esta novela en Alemania y en España hasta el siglo XX, periodo en el que se concilian las ideas.

El objetivo de la autora era investigar las traducciones en relación con su edición, con otras versiones y con las pautas que dominaban en cada una de las épocas en el territorio de habla alemana. Al final

del análisis, parece quedar demostrado que en cada una de las traducciones se reflejan las corrientes representadas por cada época en relación al modo y finalidad de una traducción. No obstante, la hipótesis que se postulaba al comienzo de que se ha ido pasando de traducciones ‘libres’ a otras cada vez más filológicas sólo ha podido ser mantenida en parte, como afirma la misma encargada del estudio.

La autora llama la atención al final de que muchas de las últimas traducciones se basan en anteriores, sobre todo en la de Notter (1840) y otras no son más que un “collage” en que se hace uso de traducciones anteriores, como ha sucedido con otras muchas obras. No tendríamos que alejarnos mucho para observar esta práctica, por ejemplo en las traducciones del *Quijote* al alemán.

Para finalizar, podemos decir que la obra nos trae las líneas básicas de lo que tiene que ser un estudio sobre la recepción de una obra a través de su traducción y nos da una idea de lo que sería la tesis doctoral inicial, ciertamente más extensa y completa de lo que se refleja en el libro.

Javier García Albero

Michael Iarocci: *Properties of Modernity: Romantic Spain, Modern Europe, and the Legacies of Empire*. Nashville: Vanderbilt University Press 2006. XVII + 278 páginas.

This is a brilliant book, which changes the paradigm for thinking about eighteenth- and nineteenth-century Spanish cultural production in general, and Spanish Romantic literature in particular. It does so by drawing on postcolonial theory and world systems theory: particularly Walter Mignolo’s insights into how

Spain’s loss of Atlantic supremacy from the mid seventeenth century meant Spain’s relegation to a subaltern position in cultural as well as economic and political terms. As Gayatri Spivak has famously noted, the subaltern may technically speak but what they say does not count.

Throughout the book, Iarocci skilfully weaves together the literary and the political, through a double focus on the history of how Spanish Romantic literature has been written about, and on how the texts themselves engage with Spain’s relation to modernity. He shows how it has become a truism to assume that eighteenth- and nineteenth-century Spanish authors were writing from a position outside modernity. Consequently, they have been vindicated by critics who stress their perspicacity in critiquing Spain’s backwardness, as well as by critics who, on nationalistic grounds, stress their fidelity to indigenous traditions. In both cases, as Iarocci shows in his detailed analysis of the critical history of Spanish Romanticism, the assumption has been that modernity comes from somewhere else: a foreign import to be assimilated or resisted. One of the major aims of Iarocci’s book is to challenge this last idea. Thus his insightful textual analysis of works by Cadalso, the Duque de Rivas, and Larra shows how their ambivalence towards modernity is a comment not just on Spain’s assimilation (or not) of foreign trends, but, more importantly, on forms of social change within contemporary Spanish culture that are themselves characteristic of modernity. As Iarocci notes, no country ever fully fitted the blueprint of modernity, and the fact that Spain was late in developing a capitalist industrial economy does not mean that it did not, in the late eighteenth and early nineteenth century, experience social phenomena that are part and parcel of the experience of the modern. Indeed, as Iarocci

notes, the speed of change in the period was remarkable – especially in terms of the privatization of land with the disentailments implemented by liberal governments in the first half of the nineteenth century. Marx's maxim that, with modernity, 'all that is solid melts into air', is thus – Iarocci claims – perfectly appropriate as a description of the experience of late eighteenth- and early nineteenth-century Spanish citizens. A major strength of this book is its recourse to detailed knowledge of the political, economic and social history of the periods discussed – down to the minutiae of events recorded in the press in the year when a particular text was written – combined with subtle analysis of textual terminology, imagery and innuendo.

Iarocci's title not only alludes to the importance of economic factors in creating the conditions of instability that are the hallmark of the modern capitalist system, based on private property, but also inscribes the writers discussed within the longer history of Spain's loss of imperial hegemony. He makes a crucial point that is often forgotten: that Spanish Romanticism follows directly on from the country's loss of its major American colonies in the the 1820s. Indeed, the history of eighteenth- and nineteenth-century Spanish literature (prior to the 'desastre' of 1898 – is often written as though empire were not part of the story. Iarocci argues convincingly that imperial decline is the crucial backstory to both Spanish literature of this period, and its treatment by literary critics who have internalized the notion that a country that no longer enjoys imperial hegemony must, by definition, be culturally parasitic on those countries whose empires make them matter. The backstory of empire underlying the Duque de Rivas's play *Don Álvaro o la fuerza del sino* is teased out by Iarocci's reading of its depiction of the protagonist's mixed-

race colonial origins and of Spain's continuing possessions in Italy. Iarocci also reminds us that the play is set in the reign of Carlos III, known for his attempt to implement Enlightenment reforms at home and in Spain's colonies overseas. Further prising out the imperial backstory, Iarocci points out that the play forcefully dramatizes the contradictions of modernity by having its American protagonist embody belief in the rights of man, while apparently being a slave-owner. As Iarocci notes, Don Álvaro is accompanied by a black servant who would almost certainly have been a slave since, in 1835 when the play was performed, slavery was legal in Spain and its colonies.

The book does not claim to be a comprehensive account of Spanish Romanticism, but rather takes three writers as case studies of Spanish Romantic texts that engage with the contradictions of modernity – contradictions which in each case are represented as existing within Spanish society, rather than resulting from a conflict between indigenous customs and imported foreign trends. The first case study, Cadalso's *Noches lúgubres* of 1774, is seen as already (some sixty years before Spanish Romanticism's usual start date of 1833) dramatizing a melancholy intrinsic to a modern subjectivity that has become unmoored from its social environment. Indeed, Iarocci notes that this posthumously published text was hugely popular in the 1820s-1840s. Iarocci's subtle psychoanalytic reading draws on Freud and Judith Butler to argue that the text's description of Tediato's protracted and failed attempt to disinter his dead beloved does not so much narrate an experience of melancholy as depict a self that is constituted in melancholic terms. The text, in Iarocci's reading, posits a very modern dissociation between the self and society through its disavowal of male friendship,

striking a blow ‘at the heart of sociability itself’ (p. 77). Iarocci’s detailed reading of the text’s repeated references to ‘interés’ (meaning monetary interest) is grounded in a knowledge of contemporaneous economic theory. This leads him to suggest that Tediato’s alienation should be read as a sign of a society newly structured in terms of monetary value, from which his affective self is irremediably divorced. In this respect, Iarocci might have drawn usefully on Albert Hirschman’s classic study *The Passion and the Interests: Arguments for Capitalism before its Triumph*, which argues that the brilliance of Adam Smith was to show how capitalism produces an alignment of passion and interest, since the capitalist system generates material gain through the stimulation of desire. Iarocci mostly regards passion and self-interest as being in conflict, though there are moments when he perceives that they can be two sides of the same coin, further complicating the ambivalent attitudes to modernity that he perceives in his chosen texts. Iarocci’s analysis of Cadalso’s text ends by probing what he sees as the blindspot in the protagonist, who, for all his laments about material interest, fails to appreciate the material needs of his gravedigger interlocutor.

All three of Iarocci’s case studies end with a similar prising out of a blindspot. In the second case study, the blindspot is Don Álvaro’s above-mentioned owning of a slave while, as a mestizo (albeit of noble origin on both sides), articulating a modern liberal belief in the universal rights of man. Iarocci could perhaps have considered here, in line with Carole Pateman’s *The Sexual Contract*, whether Álvaro (and Rivas as author?) is also blind to the rights of women, who, like the lower classes (including slaves), were theoretically included but practically excluded from the liberal doctrine of universal human rights.

For example, is Leonor reduced to the status of sacrificial love object, or is she given a subjectivity and agency of her own? (I suspect the answer would not be straightforward.) Iarocci (acknowledging Alonso Seoane’s article) argues that Don Álvaro is modelled on the biography of El Inca Garcilaso, thus further inscribing empire into the text. I found especially striking the discussion of the play’s unconventional use of a mix of poetry and prose. Iarocci argues through reference to successive dictionary entries that, in early nineteenth-century Spain, the ‘prosaic’ ceases to be a purely linguistic marker and starts to be seen as a quality of the world; specifically, of a modern world governed by money. Thus Iarocci sees the text’s treatment of the tension between a residual *ancien régime* and an emergent liberal order represented not only in the conflict between the mestizo colonial protagonist and Leonor’s aristocratic family, but also through the text’s oscillation between ‘prose’ (representing the modern) and ‘poetry’ (representing the old). This produces additional ambivalence since, in the former case, the modern is valued above the old, while, in the latter case, it is the other way round. Iarocci notes that the adverse fate that pursues Don Álvaro ‘manifests itself, quite literally, in a prosaic mode’, meaning that prose is the vehicle for the collective gossip which repeatedly causes his downfall. Thus Iarocci argues, brilliantly, that ‘Saavedra’s *costumbrismo* is, among other things, a prose that persecutes’ (p. 115). The ambivalence towards the modern proliferates since, as Iarocci observes, poetry is not only reserved for the males of the aristocratic Calatrava family, who represent patriarchal authority (‘the poetry of the past’), but also for Leonor and Álvaro, who represent what Iarocci calls ‘the poetry of “what might be”’ (p. 120).

The following, final chapter offers an acute and original analysis of the relation between modernity and death in press articles written by Larra in 1836 shortly before his February 1937 suicide. Having noted that Larra's work and suicide have generally been read, by his contemporaries and subsequent critics, as a critical comment on Spain's lack of modernity, Iarocci proceeds to show how Larra's use of the trope of death (like that of the prosaic in *Don Álvaro*) is in fact linked to a modernity perceived as existing in Spain, which Larra, for all his defense of liberal freedoms, finds inimical to the self (itself a product of the same modernity). Iarocci argues that this linking of modernity and lifelessness constitutes a critique of the rational 'disenchantment of the world' that Weber identified as a mark of modern secularism. Iarocci argues that this modern rationalization was not purely a foreign import, but was grounded in Spanish history (early modern imperial bureaucratic management, Enlightenment and subsequent liberal reforms). Iarocci shows how secularism was at the heart of political, social and economic debate in post-1833 Spain, which saw a radical restructuring of the relationship between Church and state. Indeed, secularization became synonymous with the creation of private property: it was precisely between September 1835 and May 1836 that Mendizábal implemented a major disentailment program. Iarocci notes the contradiction between Larra's continued wish for a world of transcendence and his identification with the modern liberal order responsible for dismantling this world. He observes that this contradiction is typical of Romantic writers in the northern European countries that are seen as paradigmatic examples of modernity, and can in fact be seen as a hallmark of the modern writer. Thus, Iarocci argues, Larra's depiction

of the society of his time belies the generalized assumption that the problem, for Larra, was that Spain was not modern. Rather, the problem was that Spain was in some ways not modern enough, but in other ways too modern. Iarocci gives a new twist to Larra's celebrated comparison of Madrid to a cemetery, relating it to Larra's perception that, thanks to Spain's loss of hegemony in the world system, Spain has become symbolically dead in the sense that it 'has become the ground for the history of others' (p. 158). Indeed, Iarocci notes that, if Larra sees modernity as issuing from the north (while also noting its presence in the Spain of his time), he also shows how Spain's repeated invasion by the north has brought war and death. Thus Larra exposes the violent negative underside of modernity. Iarocci ends by prising out the blindspot in Larra's work: namely, his attempt in 'La Noche Buena de 1836' to present his servant in a superior light, which in practice is a bourgeois fantasy about the 'happy insensibility' of the lower classes which serves to rewrite bourgeois power (that of Larra as master and author) as a superior capacity for suffering.

The major contribution of this book is its critique and rewriting of the 'cartography' or 'symbolic geography' whereby northern European hegemony has excluded Spain from the international literary map, and its demonstration of how this manoeuvre has been echoed in the scholarship on Spanish Romantic literature (and on Romantic Spain for, as Iarocci notes, Spain was viewed as incapable of producing 'genuine' Romantic writers since the country simply 'was Romantic'). In a version of 'the Empire strikes back', Iarocci has wanted to give us a view of modernity, not from the usual northern perspective whereby Spain is relegated to the status of object and receiver of influ-

ences, but from the perspective of Europe's 'first posthegemonic European nation-state'. In the process he also gives us some brilliantly original textual readings, enhanced by inserting the texts into the specific context of debates and events of the time. The combination of theoretical sophistication, historical knowledge, and close reading – with a dose of reading against the grain – makes this book a model of critical practice, as well as a major contribution to its field.

Jo Labanyi

M.^a Francisca Vilches de Frutos (ed.): *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*. Amsterdam/New York: Rodopi (Foro Hispánico, 27) 2005. 113 páginas.

Este volumen reúne seis aportaciones sobre el tema especial de mitos e identidades en el teatro español después de la Guerra Civil hasta hoy día.

María José Ragué-Arias ("Del mito contra la dictadura al mito que denuncia la violencia y la guerra", pp. 11-21) ve diferencias en la dramatización de mitos griegos en el teatro español según las generaciones a que pertenecen los dramaturgos: en la dictadura de Franco trataron los mitos "como metáfora de la situación vivida" (p. 11), a partir de la apertura del franquismo y hasta los años noventa de igual modo o como el reflejo del desencanto político, y desde los años noventa hasta nuestros días la nueva generación joven, con autores como Raúl Hernández y Rodrigo García, tiene una visión global de las guerras y dictaduras en el mundo y maneja los mitos como un arma contra la violencia. Ragué-Arias analiza distintas obras de estos dos autores, en parte muy

someramente: de Raúl Hernández, *Los restos: Agamenón vuelve a casa* (1997), *Los restos: Fedra* (1999) y *Si un día me olvidaras* (2001) así como de Rodrigo García, *Martillo* (1991), *Prometeo* (1996), *After sun* (2000) y *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* (2003).

Diana M. de Paco Serrano ("Mitos clásicos y teatro español contemporáneo. Identidad y distanciamiento", pp. 23-29) constata que los mitos clásicos de la tragedia griega siguen vivos hasta nuestros días. Cada época los había interpretado a su manera. El teatro español actual de la nueva dramaturgia (Rodrigo García, Raúl Hernández o Itziar Pascual) ofrece con su nueva visión del mundo una interpretación moderna de los contenidos de los mitos griegos: "El mito mantiene su verdad como símbolo, pero es contemplado desde una nueva visión del mundo que se identifica, en ciertos aspectos, con esquemas del pasado" (p. 27).

Pilar Nieva de la Paz ("Las transformaciones de un antiprototipo femenino: Medea en el teatro español contemporáneo", pp. 31-42) interpreta a Medea como representante simbólica en la lucha por la libertad del individuo contra el sistema social dominante y la ideología de la moral convencional. De la Paz analiza tres obras contemporáneas: la de Luis Riaza (*Medea*, 1981), en la cual Medea y la nodriza son hombres; la de Alfonso Zorro (*A solas con Marilyn*, 1998) con sus 33 fragmentos en un discurso monologal: "La concatenación del discurso remite al fluir de la conciencia del monólogo joyceano, sin puntuaciones, saltando por libre asociación mental de un asunto a otro [...]" (p. 37); y la de Diana de Paco Serrano (*Polifonía*, 2001) con un discurso dramático de cuatro representantes de la mitología griega, que son Penélope, Medea, Fedra y Clitemnestra.

M.^a Francisca Vilches de Frutos (“Identidad y mito en la escena española actual: Casandra como paradigma”, pp. 43-52) analiza detalladamente dos piezas teatrales que trasponen la figura mitológica de Casandra a la situación caótica de nuestros días, que son, de Rodrigo García, *Martillo seguido de el regreso de Agamenón* (2000) y, de Raúl Hernández García (*et al.*), *La noche de Casandra* (2001). Resumiendo se puede decir que Vilches de Frutos caracteriza a Casandra en estas dos obras de la siguiente manera: “[...] la Casandra actual rescata su condición de concubina de Agamenón y es presentada como un símbolo de la marginación, en una doble vertiente, la sufrida por todas aquellas mujeres victimizadas a manos del varón y la de todos aquellos seres que deben emigrar y abandonar sus países y costumbres para defender su dignidad” (p. 50).

Wilfried Floeck (“Mito e identidad femenina. Los cambios de la imagen de Penélope en el teatro español del siglo xx”, pp. 53-63) estudia diez obras teatrales que se habían producido después de la Guerra Civil hasta hoy, en las cuales el personaje griego de Penélope está en el centro de la temática y la transformación de un mito, es decir, la desvalorización de Ulises como héroe desmitificado y la revalorización de Penélope como mujer que es consciente de su valor. Todas estas obras tienen un rasgo común que es “una secularización del mito” (p. 55). Floeck presenta su análisis en parte muy detalladamente, en parte más someramente con las siguientes piezas: Gonzalo Torrente Ballester, *El retorno de Ulises* (1946); Antonio Buero Vallejo, *La tejedora de sueños* (1952); Salvador S. Monzó, *Ulises o el retorno equivocado* (1958); José Ricardo Morales, *La odisea* (1965); Domingo Miras, *Penélope* (1971); Germán Ubiellos, *El llanto de Ulises* (1973); Carmen Resino, *Ulises no vuelve* (1973); Antonio

Gala, *¿Por qué corres, Ulises?* (1984); Javier Tomeo, *Los bosques de Nyx* (1995); e Itziar Pascual, *Las voces de Penélope* (1997).

Según Anita L. Johnson (“La recreación del mito en el teatro de Alfonso Sastre: inversión e intertextualidad en *El viaje infinito de Sancho Panza*”, pp. 65-72), Sastre crea un nuevo personaje de Sancho Panza, que con su locura contagia a Alonso Quijano: “[...] hay un dramático cambio de papeles y Sancho es la verdadera fuerza motriz de Don Quijote” (p. 68). Johnson afirma con razón que Sastre utiliza también elementos del teatro épico de Brecht en su tragedia compleja.

Después de estas seis contribuciones sobre la temática de mitos e identidades en el teatro español contemporáneo se añade un análisis muy profundo y bien documentado del experimento en dos partes *El tragaluz*, de Antonio Buero Vallejo, presentado por José Rodríguez Richart (“*El tragaluz*, de Antonio Buero Vallejo. Un análisis textual”, pp. 73-87).

Resumiendo se puede decir que tenemos un pequeño libro ante nosotros que aporta interpretaciones bien elaboradas y con análisis acertadas sobre el teatro español contemporáneo.

Klaus Pörtl